

ROLA FOTOGRAFII W TWÓRCZOŚCI HANNY KRALL

EDYTA ŻYREK-HORODYSKA  <http://orcid.org/0000-0002-7276-1736>

Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

ABSTRACT

The Role of Photography in Hanna Krall's Works

The aim of the research outlined in this article is to discuss Hanna Krall's works in the context of language, aesthetics and poetics of photography. The analyzes are based on the texts published in the volume „Phantom of Pain” (2017). They lead to the conclusion that photography is used in these texts as a journalistic source of information, a medium of artistic expression, a specific object, and a tool that triggers the work of memory. The journalist uses the photography to present the inexpressible, particularly when she wants to familiarize the reader with the idea of the Holocaust.

Keywords: Hanna Krall, Holocaust, photography, ekphrasis, literary reportage, phototextuality

„[...] i dlatego właśnie w daguerotyp pióro zmieniam, aby wierności nie uchybić [...]”

Cyprian Kamil Norwid (Norwid 1983, s. 36–37).

Za sprawą fotografii, jak pisał na kartach „Lapidariów” Ryszard Kapuściński, „odkrywa się rzeczy, których bez obiektywu by się nie dostrzegło” (Kapuściński 2003, s. 213). W ujęciu reportera sztuka ta nie tyle dokumentuje rzeczywistość, ile pozwala dziennikarzowi zmienić optykę patrzenia na świat i skoncentrować

uwagę na detalu. Współcześnie, ze względu na swój estetyczny, semantyczny i dokumentarny potencjał, fotografia odgrywa niezwykle istotną rolę w dziennikarskich narracjach, stanowiąc komentarz do przygotowanych przez reportera tekstów, ich ilustrację bądź rozwinięcie. Do zagadnienia tego wielokrotnie powracali polscy dziennikarze, w swych autotematycznych wypowiedziach starający się określić znaczenie fotografii w medialnym uniwersum, jak również sposób jej wykorzystywania przez autorów reportaży literackich. Temat ten na kartach swych prac eksplorowała między innymi Hanna Krall, w której tekstach pojawiają się uwagi dotyczące funkcji i znaczenia sztuki fotograficznej, jak również rozmaite ekfrastyczne opisy zdjęć, tematyzujące ten właśnie sposób zapisywania rzeczywistości.

Niniejszy szkic ma na celu zebranie i omówienie najważniejszych wypowiedzi dziennikarki traktujących o fotografii. W przypadku wspomnianej autorki sztuka ta wydaje się nie tylko narzędziem utrwalenia określonego *hic et nunc*, ale przede wszystkim alternatywą dla tradycyjnych, reporterskich deskrypcji, oferującą możliwość dotarcia do tego, co utracone, stanowiącą uzupełnienie pracy ludzkiej pamięci. W artykule tym przedmiotem mojego zainteresowania czynię obecność fotografii w tekstach zebranych w obszernym, opublikowanym w 2017 roku tomie „Fantom bólu” (Krall 2017), gromadzącym „wszystkie książki Hanny Krall, opowiadające o ludzkich losach, Zagładzie, historii i pamięci”¹. Obecność w tego rodzaju tekstach problematyki związanej z fotografią ma niewątpliwie wymiar szczególny. W ujęciu Krall ta właśnie forma przekazu jawi się przede wszystkim jako niezwykle istotne dziennikarskie źródło informacji. Ma jednak także – jak się zdaje – zdecydowanie szersze zastosowanie. Prace tej autorki charakteryzuje bowiem swoista wizualna dominanta, przejawiająca się w silnym uprzywilejowaniu przez Krall narracji wzrokocentrycznej, eksponującej czynność widzenia, patrzenia, oglądania. Dzięki temu wiele prac dziennikarki (bądź obszerne ich fragmenty) zyskuje wymiar intermedialny, funkcjonując niejako pomiędzy dwoma systemami znakowymi. Można zatem – jak wstępnie zakładam – mówić o „fotograficzności” reportaży Krall, swoistej ich medialności. Jak pisała Ewa Szczęśna, jest to

[...] rodzaj myślenia o świecie, które wypracowane zostało przez dane medium i które uwarunkowane jest semiotycznie. Chodzi tu o zespół cech określających literackość, filmowość, malarskość czy fotograficzność. [...] w praktyce tekstowej oznacza to na przykład, że utwór literacki organizowany jest tak, iż oddaje za pomocą dostępnych sobie środków językowych sposób myślenia fotograficznego (np. momentalność, ulotność) (Szczęśna 2004, s. 31).

W tekstach Krall – jak wstępnie zakładam – zdjęcie funkcjonuje w rozmaitych konfiguracjach: nie tylko jako motyw, ilustracja czy temat, ale także *sui generis* figura opisu, a nawet rama wyznaczająca porządek reporterskiej narracji.

¹ W ten sposób promowana jest książka na stronie internetowej przez wydawcę – Wydawnictwo Literackie; por. [<https://www.wydawnictwoliterackie.pl/autorzy/1134/Hanna-Krall; 17.09.2018>].

Dziennikarka umiejętnie wykorzystuje je, dążąc do realizacji swej intermedialnej strategii twórczej, pozwalającej na skonstruowanie takiego narzędzia opisu rzeczywistości, które oddziaływałoby jednocześnie na kilka zmysłów i pozwalało mówić o swoistej obrazowości reportażu.

Posiadająca romantyczną proveniencję idea korespondencji sztuk (fr. *correspondance des arts*) staje się dziś domeną nie tylko literatury, ale także reportażu literackiego, znacząco rozszerzającego obszar swych artystycznych poszukiwań. Relacje między słowem a obrazem w przypadku analizowanego tu gatunku stają się współcześnie niezwykle bliskie i wiążą się z jednej strony z obrazowym potencjałem „pisanego”, z drugiej zaś z tekstową strukturą „sfotografowanego” (Koszowy 2014, s. 250). Na wyraźne ujawnianie się tych intersemiotycznych zależności w pracach Krall zwracał uwagę we wstępie do książki „Fantom bólu” Mariusz Szczygieł, pisząc:

Hanna Krall w swoich tekstach ocala nie tylko nazwiska, miejsca i historie, ocala też pojedyncze gesty. Jak fotograf wydobywa jakiś drobiazg na pierwszy plan, a tło pozostawia w nieostrości, tak ona w jednym akapicie uwypukla coś, co inni może by zbagatelizowali. „Wisiało tam lustro” – pisze i pozwala temu krótkiemu zdaniu istnieć w oddzielnym wersie, napisanym od wcięcia akapitowego (Krall 2017, s. 13).

Fragmenty tekstów Krall, w których opisane zostają oglądane przez reporterkę fotografie, stają się narzędziem podwójnej mediatyzacji. Przestrzeń zapośredniczona zostaje bowiem nie tylko przez reportażowy tekst, ale także przez będące przedmiotem opisu zdjęcie. Wydaje się, że w przypadku tej dziennikarki odwołania do fotograficznej techniki i formy mają bardzo silne mnemotyczne zakorzenienie. Traktowane są bowiem jako swoiste potwierdzenie autentyczności opowiadanych historii, dokumentujących wciąż żywe spory wokół pamięci o Zagładzie.

Fototekstualność reportażu?

Porównanie stosowanej przez Krall techniki twórczej do pracy fotografa jest – jak się zdaje – zabiegiem w pełni uzasadnionym. Jej pracom (reportażom, ale także formom paraliterackim jak „Sublokatorka” czy „Okna”) przypisać można wysoce ekfrastyczny charakter. Wydaje się, że adekwatną kategorią interpretacyjną dla tekstów tej autorki jest „fototekstualność”, opisana szczegółowo we wstępie do książki „Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative”. Andrea Noble oraz Alex Hughes wskazują tam, iż pojęcie fototekstualności aplikowane może być nie tylko do opisanego narracyjnego potencjału fotografii, lecz także tekstów przywołujących zdjęcie, tematyzujących je w określony sposób. Chodzi mianowicie o sprawdzenie, „[...] how photographic texts incorporate linguistic material and vice versa; about the tensions intrinsic in mixed media works; about the complexities of the image/text dynamic; and about the disjunctions of visual

and textual literacy”² (Hughes, Noble 2003, s. 3). Przedmiotem zainteresowania mogą stać się między innymi eseje fotograficzne, przekazy reklamowe, rodzinne albumy fotograficzne, produkcje filmowe, jak też rozmaite formy narracyjne odwołujące się do fotografii w sposób bezpośredni tudzież ekfrastyczny (Hughes, Noble 2003, s. 3). Do ostatniej ze wspomnianych tu kategorii można – jak wstępnie zakładam – zaliczyć także reportaże literackie.

Dialog między werbalnym a wizualnym, opisywany za pomocą pojęcia foto-tekstu (Michałowska 2012), oscyluje często wokół zagadnień związanych z pamięcią czy utratą. Utrwalony w tej formie obraz przeszłości jest wyrazem dążenia twórcy do przekroczenia granicy między słowem a obrazem. Poprzez połączenie obu form możliwe staje się jeszcze pełniejsze odtworzenie minionych zdarzeń i potwierdzenie autentyczności świadectwa. Jak zauważa Marianna Michałowska,

W foto-tekście zostaje zapisany fragment prywatnej i społecznej pamięci, z kolei narracja wydaje się jednym z najbardziej naturalnych sposobów dotarcia do zdarzeń zamkniętych w pamięci. Poprzez foto-tekst staje się możliwa analiza zarówno procesów pamiętania, jak i rekonstrukcji zapomnianego (Michałowska 2012, s. 240).

Forma fotograficzna – co stwierdził Georges Didi-Huberman w książce „Obrazy mimo wszystko” (Didi-Huberman 2012) – wydaje się wartą rozważenia propozycją opisania niewyrażalnego. Podważenie mimetycznego charakteru fotografii, sygnalizowane dotychczas przez wielu teoretyków tej formy, filozof uznaje za strategię chybioną, jeśli idzie o przedstawianie problematyki Zagłady. Myśliciel powiada, co prawda, że każdorazowo podejmowane próby zobrazowania Holokaustu skazują twórcę na fragmentaryczność. Mimo to postuluje: „Nie brońmy się, mówiąc – co zresztą jest prawdą – że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego. Ale musimy, musimy wyobrazić sobie tę jakże trudną wyobraźalność” (Didi-Huberman 2012, s. 9).

Obecność fotografii w przestrzeni tekstu – jak zauważa Anna Łebkowska – ma wywołać w czytającym i patrzącym poczucie bliskiego obcowania z rzeczywistością (Łebkowska 2009, s. 143). To, co odległe (czasowo bądź historycznie), zostaje przywołane w unaoczniającym geście pisarza czy reportera. W przypadku dziennikarskich narracji poświęconych problematyce Zagłady zdjęcie ma najczęściej do odegrania niezwykle istotną rolę. Staje się bowiem – by posłużyć się określeniem Marty Koszowy – „figurą powtórzenia i nieobecności” (Koszowy 2013, s. 207). Mamy przy tym do czynienia z sytuacją paradoksalną: fotografia staje się sposobem tworzenia więzi z utraconą rzeczywistością, jest figurą zapośredniczenia, medium uobecniającym przeszłość, formą wizualizacji społecznej pamięci, a jednocześnie dokumentem utraty, świadectwem nieobecnego. François

² „[...] w jaki sposób teksty fotograficzne inkorporują materiał językowy i *vice versa*; o wewnętrzne napięcia w działaniach różnych rodzajów mediów; o złożoność dynamiki obrazu/tekstu oraz o odmienności w twórczości wizualnej i tekstowej” [tłum. E.Ż.-H].

Soulages, opisując te zależności, posługuje się kategoriami „straty” oraz „zysku”. Powiada: „Zysk stanowią zdjęcia, które można wykonać w oparciu o negatyw. Strata jest nie do naprawienia: fotografia nam ją obwieszcza, pokazuje, powodując, iż możemy ją sobie wyobrazić” (Soulages 2007, s. 147). Adam Mazur proces ten określa mianem „fotograficznej konkretyzacji pamięci” (Mazur 2004, s. 207), podążając niejako śladami Marianne Hirsch, traktującej zdjęcie (a konkretnie fotografię rodzinną) jako jedno z kluczowych narzędzi wytwarzających postpamięciowy dyskurs (Hirsch 1997), budujących konieczny dystans, a jednocześnie przywołujących to, co utracone. Postpamięć konstruowana jest właśnie za pośrednictwem narzucanych przez fotografię ram, które skutecznie wypełniają powstałe we wspomnieniach luki, narratywizują przeszłość.

Reporterzy wobec fotografii

W gronie polskich autorów reportaży literackich wskazać można kilkoro dziennikarzy, którzy pozostawili obszerną refleksję na temat pamięciowego potencjału fotografii traktowanej nie tyle jako substytut rzeczywistości czy jej reprezentacja, ile jako swoisty, nowy język, rozszerzający znacząco spektrum reportażowych technik. Analiza polskich reportaży literackich, których autorzy w sposób bezpośredni lub metaforyczny nawiązują do fotografii, pozwala zauważyć, iż dziennikarze wykorzystują ją na kilka sposobów. Zdjęcie w reportażu literackim może zostać przywołane w formie uatrakcyjniającej tekst ekfrastycznej narracji, może – traktowane tym razem jako źródło informacji – pełnić funkcję ilustracyjną dla tekstu, bywa wykorzystane jako medium uruchamiające pracę pamięci, narzędzie potwierdzające oraz uwiarygodniające słowa reportera. Jak zauważa Kazimierz Wolny-Zmorzyński, proces czytania fotografii dziennikarskiej jest zależny od dokonywanej przez odbiorcę konkretyzacji: „[...] w przekazie fotograficznym dominantą jest jednoznaczny obraz sugerowany przez nadawcę. Istnieją jednak miejsca niedookreślone, które dopełnić musi sam odbiorca, których na zdjęciu nie widać [...]” (Wolny-Zmorzyński 2015, s. 51). W przypadku reportaży literackich funkcję komentatora pełni często właśnie reporter, występujący nierzadko (*casus* chociażby Filipa Springera) w podwójnej roli – autora zdjęć oraz ich interpretatora.

Dobrawa Lisak-Gębala wskazuje na istnienie trzech modeli recepcji fotografii w dziele literackim: traktowana może być ona jako dokument, dzieło sztuki bądź substytut rzeczy (Lisak-Gębala 2013, s. 85). Podążając śladem poetów i prozaików, twórcy reportaży literackich chętnie nawiązują w swej twórczości do fotograficznego medium, w rozmaity sposób tłumacząc ów zwrot w kierunku wizualnego. Warto zatem choć szkicowo nakreślić najważniejsze sposoby wykorzystania fotografii w tekście reportażowym, które pojawiły się w pracach współczesnych polskich dziennikarzy, a które swe zastosowanie znalazły także w twórczości Krall.

Kapuściński, określany przez Cezarego Zalewskiego mianem „estetyka fotografii” (Zalewski 2009, s. 175), chętnie włączał w swój reportażowy dyskurs literackie opisy zdjęć. Dziennikarz łączył rolę praktyka (by przypomnieć tylko album fotograficzny jego autorstwa zatytułowany „Ze świata”) z funkcją wnikliwego komentatora fotografii, starającego się uchwycić jej poetykę i scharakteryzować najistotniejsze funkcje. Najbardziej bodaj znanym przykładem ekfrastycznego nawiązania do języka fotografii jest „Szachinszach”, w którym – co istotne – reporter nie zamieszcza zdjęć, zastępując je wyłącznie ich dagerotypowymi opisami. Wiele uwag *à propos* fotografii Kapuściński pozostawił również na kartach „Lapidariów”, gdzie nakreślił powiązania między sztuką słowa a poetyką obrazu:

Zdjęcie fotograficzne wymaga decyzji, co w końcu ma być pokazane. To pytanie o ramy rzeczywistości nasuwa się także przy pisaniu. Gdy opisuję coś, traktuję to niczym fotografię, obraz określonego momentu, znieruchomiały obiekt. Pociąga mnie nadanie potem takiemu obrazowi ruchu (Kapuściński 2008, s. 170).

Kapuściński dostrzega wyraźny paradoks związany z tą właśnie formą przekazu. Medium mające uchwycić dynamikę zdarzeń ma bowiem charakter niezwykle stabilny; zamyka w sztywne ramy ważny dla reportera wycinek rzeczywistości. Pragnąc przełamać ten impas, Kapuściński stara się włączyć fotografię w żywą opowieść, dopowiadając w formie odautorskiego komentarza zarówno to, co się wydarzyło przed naciśnięciem migawki, jak również to, co nastąpiło tuż potem.

W odmienny sposób fotografię wykorzystuje Filip Springer, deklarując: „zwykle bardzo się wzbraniam przed traktowaniem fotografii jako ilustracji do tekstu. Ale mogę jej używać jako narzędzia wspomagającego pisanie, a czasem fotografia może i gra pierwsze skrzypce” (Szymańska 2014). Twórczość reportażowa Springera wydaje się przykładem wartym omówienia, gdyż jej powstanie silnie wypływa z wcześniejszych doświadczeń zawodowych dziennikarza. Autor takich książek reporterskich jak „Miedzianka. Historia znikania”, „Księga zachwyków” czy „Wanna z kolumnadą”, które twórczo łączą tekst i obraz, wielokrotnie podkreślał, iż u podstaw jego zainteresowania formą reportażową stoi właśnie fotografia. Dziennikarz charakteryzuje swą drogę twórczą w następujących słowach: „Fotograf, który zaczął pisać. Pracowałem jako fotoreporter w Poznaniu. Sam sobie doбираłem tematy i robiłem podpisy pod zdjęcia, które z czasem wydłużały się do formy tekstów. I tak już zostało” (Szymańska 2014). Dla Springera zdjęcie staje się zazwyczaj uzupełnieniem słowa pisanego, inspiracją do jego powstania, ale także swoistym „narzędziem poznawczym” (Wybieralski 2014). Jest „chwyttem”, formą „ramowania” rzeczywistości. Poetyka fotografii oddziałuje na tekst, inspirowane do sięgania po określone strategie kompozycyjne, wzbogaca warsztat operującego słowem autora o nową perspektywę.

Inny sposób myślenia o roli fotografii w reportażu literackim odnajdujemy w „Eli, Eli” Wojciecha Tochmana, gdzie w obszernej warstwie metatekstowych komentarzy pojawia się gorzka diagnoza na temat współczesnego dziennikarstwa,

traktującego fotografię jako towar i narzędzie zaspokajania voyeurystycznych potrzeb społeczeństwa nie tyle percypującego, ile konsumującego obrazy (Żyrek-Horodyska 2016). Warto podkreślić, iż wspomniana tu książka reporterska jest przedsięwzięciem szczególnym. Łączy w sobie reporterski dyskurs Tochmana ze zdjęciami autorstwa Grzegorza Wełnickiego, którego twórczość fotograficzna stała się bezpośrednią inspiracją dla powstania tomu. W swych metatekstowych komentarzach reporter bardzo często odwołuje się do słynnego tekstu Susan Sontag pt. „Widok cudzego cierpienia”, nawiązując z nim swego rodzaju dialog. Fotografia staje się jednym z ważniejszych tematów reportażu, a jednocześnie przedmiotem krytyki ze strony dziennikarza, ujawniającego jej manipulatorskie zapędy. Podobnie jak Kapuściński czy Springer – Tochman także sięga po formę ekfrazy, opisując słynne zdjęcie Kevina Cartera przedstawiające sępa i małą dziewczynkę. Reporter czyta je jednak w osobliwy sposób, odnosząc się nie tyle do warstwy przedstawionej, ile do etycznego kontekstu związanego z powstaniem fotografii. „Widok cudzego cierpienia zadanego człowiekowi przez człowieka – powiada Tochman – może wzburzał nas kiedyś. Dziś o ważności zdjęcia decydują jego walory estetyczne; napięcie, kompozycja, klimat, światło, uroda” (Tochman 2013, s. 10). Reporter postuluje, by w przypadku fotografii dziennikarskiej warstwa artystyczna nie przysłaniała odbiorcy dokumentarnych walorów przekazu. Tekst Tochmana ma zatem także interwencyjny wymiar, przynosi bowiem nie tylko komentarze na temat znaczenia fotografii, lecz także społecznej odpowiedzialności spoczywającej na jej twórcy.

Rola fotografii w twórczości reportażowej Krall

Analiza tekstów zebranych w tomie „Fantom bólu” pozwala wyodrębnić cztery podstawowe sposoby sfunkcjonalizowania fotografii przez Krall. Pozostają one ze sobą niewątpliwie w symbiotycznym połączeniu; trudno bowiem poszczegółne deskrypcje zdjęć powiązać wyłącznie z pełnieniem jednej konkretnej funkcji. Tym niemniej na potrzeby analiz warto pokusić się choć o ogólną klasyfikację. Po pierwsze, fotografia traktowana jest przez Krall w sposób rudymenarny jako dziennikarskie źródło informacji, narzędzie „zapisywania świata”, uzupełniające i rozszerzające wiedzę na temat określonego zjawiska czy wydarzenia. Po wtóre, funkcjonuje ona jako swoista oparta na koncepcji ekfrazy strategia narracyjna, sprzyjająca nie tylko dokumentarności, ale także literackości reportażu, pozwalająca uatrakcyjnić i zdynamizować dziennikarską opowieść. Po trzecie, fotografia traktowana jest jako przedmiot, materialne świadectwo dziejów, element codzienności. Po czwarte, staje się ona narzędziem uruchamiającym pracę pamięci, pozwalającym przywołać i uobecnić minione, a także włączyć je w kontekst współczesnych odczytań. To rzecz inspirująca memorialny dyskurs; narzędzie, ale i materialny element przywołujący przeszłość i z niej pochodzący.

Krall, której twórczość reportażowa zdominowana jest przez temat Zagłady, często podkreśla, iż jej celem i powinnością jest zmierzenie się z koniecznością opisania niewyobrażalnego. Za swój obowiązek traktuje zebranie, udokumentowanie i ocalenie świadectw, dotarcie do bohaterów, którzy – choć nie trafiają do podręczników historycznych – noszą w sobie (własną bądź odziedziczoną) pamięć o wojennych wydarzeniach:

Wszystko jest we mnie i ze mną. Ludzie mają swoje pojedyncze losy, a mój los jest wielokrotniony, poszerzony o losy moich bohaterów. Na tym polega istota pracy reportera. Brzęmię, bagaż, ale też poczucie, że nałożono na mnie obowiązek i ja się z niego wywiązuję, jak potrafię (Krall 2008).

Próbując opisać wojenne i powojenne losy Żydów, Krall staje przed licznymi dylematami, każącymi jej wypracować najwłaściwszy sposób przedstawienia dla tak wymagających treści. Jako dziennikarka winna dążyć do możliwej obiektywizacji reporterskiego dyskursu, choć pracować jej przychodzi z tak subiektywną materią, jaką są wspomnienia i świadectwa ocalonych. Zwraca na to uwagę Anna Tatar, pisząc, że reporterka musi wypełnić zobowiązania nie tylko wobec bohaterów, ale także współczesnych czytelników, dla których temat Zagłady funkcjonuje nierzadko wyłącznie w historycznym kontekście:

Dylematy owe dotyczą nie tylko spraw fundamentalnych, jak dokonywania wyboru spośród powierzonych historii czy nawet samego sposobu prowadzenia rozmowy i ustalania tego, co się wydarzyło. Reporterka zaświadcza też o swoich zmaganiach z oczekiwaniami interlokutorów co do kształtu samej opowieści (Tatar 2016, s. 106).

Badaczka, podążając za ustaleniami Jamesa Younga, staje na stanowisku, iż twórczość Krall nie wpisuje się w binarną opozycję „prawda–fikcja” (Tatar 2013, s. 281). Zwłaszcza że zgromadzone informacje autorka przedstawia zawsze w wybranej przez siebie, precyzyjnie skonstruowanej formie, istotnie oddziałującej na sam proces lektury oraz interpretację reportażowego tekstu.

Choć w swych tekstach Krall wielokrotnie odwołuje się do fotografii, w wypowiedziach tej dziennikarki nie znajdziemy licznych metatekstowych komentarzy traktujących o tym medium. Reportażystka chętnie „czyta” fotografię, rzadziej natomiast poświęca uwagę jej funkcjom czy poetyce. Wyjątkiem jest tutaj między innymi „Sublokatorka”, niebędąca formą *stricte* reportażową, lecz powieścią balansującą na granicy faktów i fikcji. Iwona Mandziej książkę tę określa jako powieść z „autobiograficznym zapleczem” (Mandziej 1998, s. 92). Sama Krall z kolei w tekście podkreśla, jak wiele łączy narratorkę powieści z jej z bohaterką: „Pragnę to wreszcie powiedzieć wyraźnie. Ja, córka majora Kralla, jestem jasnym wariantem losu mojej Sublokatorki. (Czy może na odwrót, Sublokatorka jest czarnym wariantem losu mojego)” (Krall 2017, s. 115–116). W IX rozdziale książki narratorka formułuje istotne uwagi, pozwalające uchwycić jej sposób myślenia o fotografii:

A gdybym była fotoreporterem? Ile korzyści: kontakt z życiem, potoczne obserwacje, parę uogólnień o podnoszeniu codzienności do rangi sztuki, jak u wczesnego Formana, a także rzeczy niewyjaśnione, które, mówiono mi, zdarzają się w fotografii. Na przykład przy wywoływaniu filmu ukazuje się na jednej z klatek kwitnąca łąka w tle, choć bohatera fotografowano w pomieszczeniu zamkniętym, albo cię nieobecnej tam z całą pewnością postaci. Mogłaby i mnie przytrafić się taka nieobecność (Krall 2017, s. 162).

Narratorka kwestionuje myślenie o fotografii jako medium zdolnym do wiernej reprezentacji rzeczywistości. Zdjęcie nie przedstawia jej bowiem w sposób transparentny, dąży natomiast do *quasi*-artystycznego uchwycenia niuansów świata. Interesujące doprecyzowanie tych uwag znajdujemy w drugiej powieści Krall pt. „Okna”, gdzie czytamy:

Fotografowanie szło Celinie coraz lepiej. Dziennikarka podsunęła jej ideologię przedstawiania świata poprzez szczegół: – Trzeba podzielić świat na najmniejsze częścieczki, usunąć zbędne i wszystko złożyć na powrót w zagęszczoną całość.

– Czy otrzymuje się świat prawdziwy? – spytała Celina.

– Otrzymuje się prawdziwszy od prawdziwego (Krall 2017, s. 229).

Koncepcja świata utrwalonego na fotograficznej kliszy, który wydaje się bardziej prawdziwy od rzeczywistego, przywodzi na myśl Baudrillardowską teorię symulakrów, w której znak nie odsyła do niczego poza sobą samym. Podważenie prostej referencji wiąże się z powstaniem hiperrzeczywistości, która – głównie za sprawą mediów – postrzegana jest jako bardziej „rzeczywista” niż realność (Baudrillard 2005). W ujęciu Krall fotografie zdają się wykazywać podobną właściwość: przedstawiane są jako osobny świat; nie dają dostępu do rzeczywistości, lecz przywołują to, co utracone.

Dokumentaryzm i zapisywanie świata

W cytowanej już powieści „Okna” motyw fotografii eksponowany jest w sposób nader wyraźny. Główną bohaterką książki czyni dziennikarka fotoreporterkę, dokumentującą między innymi głośny proces mający miejsce po zamordowaniu Grzegorza Przemyka. Na marginesie powieściowej narracji pojawiają się liczne nawiązania do języka fotografii, wskazujące na sposób percypowania tej formy, która – nawet w przypadku zdjęć *stricte* dziennikarskich – traktowana jest jako przekaz *quasi*-artystyczny. Przebywając w mieszkaniu matki Przemyka – Barbary Sadowskiej – bohaterka książki, Celina, zastanawia się nad sposobem zrobienia dobrej fotografii:

Niestety, w pokoju jest za ciemno.

Chyba że flesz, myśli, ale użycie flesza nie byłoby stosowne w pokoju, w którym mówi się szeptem.

Strofuje samą siebie za myśl o fleszu, ale szybko się rozgrzesza, ponieważ do zapisywania świata potrzebne jest jej światło (Krall 2017, s. 221).

W ujęciu bohaterki powieści zdjęcie nie może ingerować w rzeczywistość; ma być wyłącznie formą jej dokumentowania. Stosując zabieg językowej mediatyzacji, narratorka ma dostęp do myśli kobiety, wskazując na jej sposób definiowania pracy reportera. Fotografia – zdaniem Celiny – nie narusza, nie zmienia atmosfery miejsca, lecz staje się narzędziem „zapisywania świata”. Formuła ta – co ciekawe – powraca w „Oknach” również we fragmencie, w którym Celina zastanawia się nad celem swej pracy:

Kilka dni później zrobiła zdjęcie pary zniszczonych butów na pianinie, ale było to zdjęcie ani smutne, ani ładne. Mimo należytego światła i długiego zdania w podpisie: „Grześ życzył sobie...”, i tak dalej.

Bardzo dzielnie broniła się tego dnia przed podejrzeniem, że pomysł z zapisywaniem świata pozbawiony jest większego sensu (Krall 2017, s. 222).

Artyzm dziennikarskiej fotografii, tak cenione przez Krall zogniskowanie wokół detalu, musi ustąpić wobec dokumentarnej wartości przekazu. Co istotne, zasygnalizowana dwukrotnie w powyższych cytacjach formuła „zapisywania świata” powraca bardzo często w wypowiedziach dziennikarki dotyczących reportażu *par excellence*. Krall odwoływała się do niej głównie w wywiadach, twierdząc: „Dla reportera najważniejszy jest reportaż, czyli dokonywanie zapisu świata” (Antczak 2007, s. 35). Proces ten nie wiąże się jednak wyłącznie z jednym, ściśle określonym medium: „zapisywać świat można na wiele sposobów – dźwiękami, pędzlem, a także słowami” (Antczak 2007, s. 35).

Fotografia bywa przez Krall traktowana jako swoisty „dowód w sprawie”. W reportażu „Król kier na wylocie” dziennikarka wspomina o fotografii Henryku Rossie, który w trakcie wojny zakopał w ziemi kilka tysięcy negatywów. Mężczyzna, zgromadziwszy liczne świadectwa zbrodni, zeznawał w procesie Eichmanna. Poszczególne fotografie, jak pisze Krall, prezentował wówczas w całkowicie pozbawiony emocji sposób:

Sędzia pokazywał mu zdjęcia i pytał, co na nich widać, a świadek udzielał wyjaśnień. Na przykład – co przedstawia zdjęcie numer T/224, są na nim dzieci szukające czegoś w ziemi. Świadek wyjaśnił, że dzieci szukają kartofli. [...] Zdjęcie T/225 przedstawia ludzi, którzy umarli z głodu. Jedni umierali spuchnięci, a inni wychudzeni, tłumaczył świadek (Krall 2017, s. 996–997).

W tym przypadku eksponowany przez Krall dokumentarny wymiar zdjęć całkowicie odziera je z jakiegokolwiek artyzmu. Funkcjonują one wyłącznie jako dokumenty, których siła oddziaływania tkwi w prostocie, poszanowaniu szczegółu oraz unikaniu (tak krytykowanej później przez Tochmana w przywołanej już książce „Eli, Eli”) estetyzacji.

Ekfraz

Często wykorzystywaną przez dziennikarkę figurą pozostaje ekfraz, wielokrotnie powracająca w reportażach Krall zarówno w odniesieniu do fotografii, jak

również dzieł artystycznych. Pojęcie to – jak pisze Paweł Gogler – ma dziś nieostry, rozmyty zakres znaczeniowy; najczęściej jednak odnoszone jest do opisu dzieła sztuki w tekście pisanym. Jest ona „[...] sposobem nawiązania intersemiotycznego dialogu” (Gogler 2004, s. 139), próbą uobecnienia wizualnego w tekście drukowanym, ale także atrakcyjnym zabiegiem paraartystycznym. Deskrypcja ta ma zawsze – jak podkreśla Bożena Witosz – wymiar subiektywny; oddaje bowiem punkt widzenia patrzącego:

Ekfrazja jest złożonym gatunkiem wypowiedzi, jednakże jej uprzywilejowanym i często dominującym komponentem formalnym jest opis. Poza tym schemat gatunkowy przewiduje miejsce dla: narracji, osobistego wyznania, wspomnienia, komentarza, dyskusji, refleksji krytycznej, pochwały itp. (Witosz 2009, s. 114).

Joanna Jeziorska-Haładaj, omawiając styl Krall, pisze o jego silnym nasyceniu literackością (Jeziorska-Haładaj 2010, s. 38). Manierę tę potęgują niewątpliwie precyzyjnie skonstruowane opisy zdjęć, jak chociażby ten, od którego reporterka rozpoczyna „Wyjątkowo długą linię”:

Marek A. pozował, stojąc: wyprostowany, pewny siebie, z jasnymi oczami, z nieprzystrzyżonym wąsem opadającym na górną wargę. Jedną rękę wsunął za połę surduta, drugą położył na książce. Książka była gruba, naukowa zapewne. Musiał ją ze sobą przynieść. Chyba że A. Stepanoff, właściciel Atelier, miał w zakładzie potrzebne rekwizyty.

Franciszka A. siedziała na krześle – czarnowłosa, ładna, z dużymi, zamyślnymi oczami. A. Stepanoff prosił ją, być może, o uśmiech, ale nie miała zwyczaju uśmiechać się na czyjeś życzenie (Krall 2017, s. 809).

Krall z dużą uwagą przygląda się zdjęciu, wyczytując z niego nie tylko to, co za Rolandem Barthesem określilibyśmy jako studium (Barthes 2008) (a zatem całą rzeczywistość przedstawioną, ujętą w określone historyczne ramy, możliwą do odczytania przy posiadaniu określonych kompetencji kulturowych), ale także elementy wynikające z własnej interpretacji fotografii. Zabieg ten – korespondujący z definicją ekfrazy – jest interesującym sposobem opowiedzenia o nieżyjących już bohaterach tekstu, którzy za sprawą tak ukształtowanej narracji zostają sportretowani w niezwykle drobiazgowy sposób. Wpłatany w dziennikarską opowieść element dyskursu ekfrastycznego traktowany może być jako sposób estetyzacji tekstu. Dziennikarka mogłaby przecież – jak uczyniła to chociażby w „Białej Marii” – zilustrować tekst autentycznymi zdjęciami wraz z towarzyszącym im literackim podpisem. Decyduje się jednak zaniechać tego na rzecz opisu fotografii, odwołującego się zarówno do uchwyconego *status quo*, jak też do wcześniejszych oraz późniejszych wydarzeń. Przedmiotem interpretacji Krall stają się bardzo często emocje portretowanych bohaterów. Reportaż „Dom” („Dowody na istnienie”) rozpoczyna się od następującego obrazu:

Patrzą na nas. Ojciec – solidnymi oczami, spod pobożnej, czarnej czapeczki. Matka, w odświętnej, przyciasnej garsonce – oczami strapiionymi. Dzieci onieśmiałe aparatem.

Patrzą z roku 1938.

On, szczupły, smukły, z uśmiechem w oczach, stoi za matką.

I tylko on, z całej rodziny on jeden wychodzi ze zdjęcia i zwyczajnie, powoli się starzeje (Krall 2017, s. 722).

Ekfrazja pozwala reportażystce przybliżyć rzeczywistość przedstawioną, ale także dokonać jej swoistej interpretacji. Opisy te zdecydowanie wykraczają bowiem poza prosty dokumentaryzm; stają się próbą zdynamizowania fotograficznego przekazu, a także ciekawą figurą retoryczną, uatrakcyjnijającą reportażowy dyskurs.

Zdjęcie a przedmiot, zdjęcie jako przedmiot

Jak zauważa Przemysław Czapliński, w literaturze „intencja dopuszczenia rzeczy do głosu, chęć wypowiedzenia tego, co mają do powiedzenia, powoduje, że zaczynają one istnieć w sposób tekstowy: istnieją, a więc znaczą, znaczą, a więc dają się czytać” (Czapliński 1999, s. 209). W twórczości Krall pojawiają się liczne nawiązania do tego procesu; fotografie traktowane są bowiem między innymi jako materialne przedmioty, będące *sui generis* wskaźnikami przeszłości. Anna Dobiegała zaznacza, iż w przypadku twórczości tej dziennikarki przedmioty nie są wyłącznie neutralnymi detalami konstytuującymi tło opowieści, ale kluczowymi elementami współtworzącymi reportażowy dyskurs. „W prozie Krall – powiada badaczka – rekwizyty przejęły funkcję narratora, to one wytyczają trajektorię narracji o śmierci i ocaleniu polskich Żydów, to na nich wsparta jest konstrukcja całego tekstu” (Dobiegała 2013, s. 228). Przedmioty – wśród nich zaś fotografie – wpisują się w tak istotną dla pisarstwa Krall poetykę śladu, który jest nierzadko jedynym odnalezionym przez reporterkę „dowodem na istnienie”.

Jednak przedmiot – podążając tropem dziennikarki – to także detal, spełniający istotną rolę w konstrukcji reportażu literackiego. W przypadku tekstu pt. „Spis rzeczy”, zamieszczonego w tomie „Tam już nie ma żadnej rzeki”, zaakcentowany zostaje materialny wymiar fotografii, która – choć miała przywoływać nieobecne – nie była w stanie go zastąpić, uobecnić. W tekście tym Krall opowiada historię kobiety, której w dzieciństwie ojciec podarował w getcie lalkę z gliny i trocin, mówiąc: „będzie się tobą opiekowała. [...] Nie zgub” (Krall 2017, s. 711). Gdy po latach izraelscy historycy poprosili kobietę o podarowanie tej lalki muzeum, przystała na propozycję, wcześniej jednak zdecydowała się zrobić fotografię zabawki. Zdjęcie – jak pokazuje Krall – choć odwoływało się do przedmiotu, nie posiadało jego niezwyklej mocy. Gdy bohaterka zachorowała,

Córka przyniosła fotografię i ustawiła ją przy łóżku. Po operacji włożyła zdjęcie pod poduszkę, pod głowę matki.

Lekarz powiedział, że do śpiącej trzeba mówić i zachęcać ją do przebudzenia.

Córka mówiła [...] o lalce, która czuwa z fotografii.

Wiek przybili za wcześnie. Córka musiała je podważyć i naruszyć listwę. Fotografie laleczki wsunęła w szczelinę trumny, na wysokości rąk (Krall 2017, s. 712).

Krall z charakterystyczną dla siebie powściągliwością nie komentuje i nie tłumaczy w żaden sposób znaczenia opisywanej przez siebie fotografii. Nie wyjaśnia też przyczyn śmierci bohaterki tekstu, pozostawiając czytelnika wyłącznie z lakonicznym opisem towarzyszącego kobiecie w ostatniej drodze zdjęcia. Fotografia, choć przywołuje przedmiot, nigdy go nie uobecni. Sama bowiem pozostaje wyłącznie rzeczą. Podobny wniosek pojawia się po lekturze reportażu „Hamlet” („Dowody na istnienie”), ukazującego dzieje mężczyzny, który zapisał po śmierci teatrowi w Stratfordzie prawo do wykorzystania swej czaszki w szekspirowskim dramacie. Krall stara się udokumentować jej losy:

Twoją czaszkę przekazano szekspirowskiemu teatrowi. Trzymali ją najpierw na słońcu, by porządnie wyschła i ładnie zbielała i zagrali z nią *Hamleta*. Po paru przedstawieniach okazała się krucha, więc ułożyli ją w pudle i schowali w magazynie rekwizytów. Przedtem zrobili fotografię [...].

Zdjęcie powiększono i zrobiono afisze teatralne (Krall 2017, s. 634).

W reportażach Krall dostrzec można wyraźny sceptycyzm wobec obrazu mającego ambicję zastępowania rzeczywistości. Jest on sposobem jej widzenia, nigdy jednak nie będzie posiadał przyznawanej mu często przez ludzi mocy rzeczywistego uobecnienia utraconego.

Fotografia wobec pracy pamięci

Fotografia to jeden z nośników pamięci, który stanowi o autentyczności minionych wydarzeń. Oglądanie zdjęć jest swoistym obrzędem „[...] wprowadzania kolejnych pokoleń w historię rodzinne” (Łaguna-Raszkiewicz 2016, s. 157). Krall, opisując znaczenie i funkcjonalność zdjęć, rzadko odwołuje się do ujęć profesjonalnych, przedrukowywanych w prasie czy oficjalnych biuletynach. Interesuje ją przede wszystkim fotografia rodzinna, prywatna. Wielokrotnie w swych tekstach akcentuje jej rolę jako narzędzia uruchamiającego pracę pamięci. Staje się ona nośnikiem wspomnień, kształtującym to, w jaki sposób myślimy o utraconym. Nadaje mu kształt, wpisuje w ramy określonej interpretacji. O zjawisku tym pisał Jacques Le Goff, stwierdzając, iż zdjęcie „[...] dokonuje przewrotu w kwestii pamięci: pomnaża ją i demokratyzuje, przydaje jej precyzji i prawdziwości wcześniej nieosiągalnej w zakresie pamięci wizualnej oraz pozwala uchronić pamięć przed czasem i związaną z nim przemianą” (Le Goff 2007, s. 145). Oglądanie zdjęć to powrót do utraconych czasów, chwilowy dostęp do rzeczywistości, która zniknęła. W „Wyjątkowo długiej linii” motyw ten powraca w rozmowie Józefa Czechowicza z gospodynią:

Prezenterem były zdjęcia, które zrobił przed laty. Jedno przedstawiało kamienicę. Wiem, gdzie pan stał z aparatem... F.A. przyglądała się uważnie fotografii. Na rogu, przed Trybunałem. Jakie wyraźne są nasze okna... Jeszcze pani tam siedzi, z książką i papierosem. Okna mojego syna... Jeszcze przyjmuje swoich wytwornych pacjentów (Krall 2017, s. 841).

Ofiarowana gospodyni prywatna fotografia traktowana jest jako cenna pamiątka z przeszłości, ale także jako narzędzie przywołujące na moment historię. W przytoczonym wyżej cytacie uwagę zwraca posługiwanie się przez Krall czasem teraźniejszym, który pozwala uwypuklić fakt, iż dla gospodyni wciąż żywe pozostają obrazy przeszłości, skonkretyzowane za pomocą starych fotografii.

Szczególne znaczenie w przypadku reportażu Krall ma motyw oglądania zdjęć przedstawiających postaci, których losy są znane reporterce bądź bohaterom jej tekstów i niezawodnie wiążą się ze śmiercią. Kamilla Łaguna-Raszkiewicz tego rodzaju portrety określa mianem „zwiastunów śmierci” (Łaguna-Raszkiewicz 2016, s. 160), wywołujących u odbiorcy ogromne emocje. Patrzący ma bowiem świadomość, że postaci, które ogląda na fotografii jako istniejące, za moment w rozmaitych okolicznościach stracą życie. Reporterka na zdjęciach tych poszukuje punctum, które – jak pisał Barthes – nakłuwa wrażliwość patrzącego. Taki charakter mają detale wyeksponowane we fragmencie reportażu „Życie” („Tam już nie ma żadnej rzeki”), w którym czytamy:

Fotografia w sepii (jeszcze jedna ostatnia fotografia): rodzina w święto Purim. Kobiety w szabasowych sukienkach. Dorka zapamiętała prawdziwe kolory i nawet tkaniny. Matka: czarna aksamitna sukienka, zapinana jak płaszcz, ze złotą lamówką. Ciocia Roza: też czarna, ale z haftami. [...]. Tylko w pamięci czują się bezpiecznie. Uwolnieni z bunkrów, ciemności i strachu. Beztroscy. Rozmowni. Szlachetni i wysocy (Krall 2017, s. 741).

Krall, łącząc motyw pamięci z procesem czytania fotografii, wyraźnie podkreśla jej wymiar antropologiczny oraz zdolność do estetyzowania rzeczywistości. Jest ona często figurą rozdarcia pomiędzy tym, kim się jest, a tym, kim się było, dowodem potwierdzającym istnienie. Tylko wspomnienia stają się dla przedstawianych postaci bezpieczną przystanią, w której – za sprawą zdjęć – postaci wciąż istnieją i nie ulegają presji upływającego czasu.

Podsumowanie

Podsumowując nakreślone w niniejszym szkicu ustalenia, zauważyć można wiele niezwykle zróżnicowanych kontekstów, w jakich w reportażach Krall funkcjonuje fotografia. Cztery wyszczególnione przeze mnie sposoby jej wykorzystania (zdjęcie jako źródło informacji, środek artystycznego wyrazu, konkretny przedmiot i narzędzie przywoływania utraconej pamięci) w pracach Krall wzajemnie się przeplatają i uzupełniają, tworząc tym samym *quasi*-literacką, ale i silnie osa-

dzoną w faktach opowieść o Zagładzie. Dziennikarka bardzo chętnie sięga po fotografię w sytuacji zetknięcia z niewyraźnym. Zdjęcie traktuje jako uzupełniający tradycyjną reportażową narrację sposób opowiedzenia o dramatycznym doświadczeniu utraty.

Na koniec wyłącznie zasygnalizować pragnę problem, który – choć pojawił się jedynie na marginesie moich analiz – wydaje się niezwykle interesującym i wartym uwagi zagadnieniem. Chodzi mianowicie o swoistą „fotograficzność” języka, jakim posługuje się dziennikarka w zdecydowanej większości swoich tekstów poświęconych Holocaustowi. Mowa o fragmentach, w których Krall, co prawda, nie odwołuje się bezpośrednio do fotografii, lecz typową dla tej formy technikę stara się oddać w języku swej opowieści. Charakterystyczne dla stylu reporterki są narracje silnie estetyzowane, realistyczne, portretujące zastygły moment, ale jednocześnie bardzo mocno eksponujące detal, skupiające się nie tyle na panoramach, co uchwyconych w ramę opowieści sugestywnych szczegółach. Ów proces sprowadza się do „kadowania” historii, redukcji obrazów do istotnych, symbolicznych elementów, które – jak pisała Krall w „Decyzji” – „[...] jak się to niekiedy szczegółom przydarza, były metaforą spraw odwiecznych, symbolizowały samotność i przemijanie” (Krall 2017, s. 638).

Bibliografia

- Antczak J. (2007). Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall. Kraków.
- Barthes R. (2008). Światło obrazu. Uwagi o fotografii, przeł. J. Trznadel. Warszawa.
- Baudrillard J. (2005). Symulakry i symulacja, przeł. S. Królak. Warszawa.
- Czapliński P. (1999). Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”. W: S. Wysłouch, B. Kaniewska (red.). Literatura i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce (s. 229–232). Poznań.
- Didi-Huberman G. (2012). Obrazy mimo wszystko, przeł. M. Kubiak Ho-Chi. Kraków.
- Dobiegała A. (2013). Rzeczy jako język dyskursu memorialnego w holokaustowych reportażach Hanny Krall. *Teksty Drugie*, nr 1–2, s. 224–237.
- Gogler P. (2004). Kłopoty z ekfrazą. *Przestrzenie Teorii*, nr 3/4, s. 137–152.
- Hirsch M. (1997). Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge.
- Hughes A., Noble A. (red.) (2003). Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative. Albuquerque.
- Jeziorska-Haładaj J. (2010). Zawartość zmyślonej, żółtej walizki. O prozie Hanny Krall. *Pamiętnik Literacki*, z. 4, s. 37–60.
- Kapuściński R. (2003). Lapidaria. Warszawa.
- Kapuściński R. (2008). Lapidaria I–III. Warszawa.
- Koszowy M. (2013). Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności w „Zagładzie” Piotra Szewca. *Teksty Drugie*, nr 4, s. 207–223.
- Koszowy M. (2014). Słowo w kadrze. Literatura i fotografia. Fotografia i literatura. *Rocznik Komparatystyczny*, nr 5, s. 249–263.
- Krall H. (2017). Fantom bólu. Reportaże wszystkie. Kraków.
- Le Goff J. (2007). Historia i pamięć, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk. Warszawa.

- Lisak-Gębala D. (2013). Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku. *Pamiętnik Literacki*, nr 1, s. 83–109.
- Łaguna-Raszkiewicz K. (2016). Fotografia jako źródło postpamięci. *Pedagogika Społeczna*, nr 1, s. 155–164.
- Łebkowska A. (2009). Empatia. O literackich narracjach XX i XXI wieku. Kraków.
- Mandziej I. (1998): Między reportażem a mikropowieścią. O „Sublokatorce” Hanny Krall. *Pamiętnik Literacki*, nr 3, s. 85–97.
- Mazur A. (2004). Negatywne Świadectwo. Fotograficzna konkretyzacja pamięci Holocaustu. *Teksty Drugie*, nr 5, s. 207–213.
- Michałowska M. (2012). Foto-teksty. Związki fotografii z narracją. Poznań.
- Norwid C.K. (1983). Pisma wybrane, t. 4. Proza. Wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, Warszawa.
- Soulages F. (2007). Estetyka fotografii. Strata i zysk, przeł. B. Mytych-Foraj, E. Forajter. Kraków.
- Szczęsna E. (2004): Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej. W: S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź (red.), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Kraków, s. 29–39.
- Tatar A. (2014). Paraboliczne opowieści o ukrywaniu się w szafie. „Ta z Hamburga” Hanny Krall i „Daleko od okna” Jana Jakuba Kolskiego. *Rocznik Komparatystyczny*, nr 5, s. 281–312.
- Tatar A. (2016). Wobec ocalałych i ich opowieści. Elementy warsztatu reporterskiego Hanny Krall. *Pamiętnik Literacki*, nr 3, s. 93–117.
- Tochman W. (2013). Eli, Eli. Wołowiec.
- Witosz B. (2009). Ekfraz w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej. *Teksty Drugie*, nr 1–2, s. 105–126.
- Wolny-Zmorzyński K. (2015). Mistrzowie fotografii dziennikarskiej. Ocena i wartościowanie. Warszawa.
- Zalewski C. (2009). Obiektywny obraz. Bolesław Prus i Ryszard Kapuściński jako estetycy fotografii. *Pamiętnik Literacki*, nr 1, s. 175–194.
- Żyrek-Horodyska E. (2016). „Widok piętna już nie szokuje”. Krytyka medialnego voyeuryzmu w „Eli, Eli” Wojciecha Tochmana. *Tekstualia*, nr 4, s. 67–78.

Źródła internetowe:

- Krall H. (2008). Nie znoszę gadulstwa [https://www.gala.pl/arttykul/hanna-krall-nie-znosze-gadulstwa; 18.09.2018].
- Szymańska I. (2014). Wystawa zdjęć Filipa Springera w Kordegardzie. „Fotograf, który zaczął pisać” [http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,16285462,Wystawa_zdjec_Filipa_Springera_w_Kordegardzie_Fotograf_.html; 18.09.2018].
- Wybieralski M. (2014). Przestrzeń dla dobrych ludzi. Rozmowa z Filipem Springerem, finalistą Nagrody im. Kapuścińskiego [http://wyborcza.pl/1,75410,15919225,Przestrzen_dla_dobrych_ludzi_Rozmowa_z_Filipem_Springerem_.html; 18.09.2018].
- https://www.wydawnictwoliterackie.pl/autorzy/1134/Hanna-Krall; 17.09.2018].

STRESZCZENIE

Celem nakreślonych w niniejszym szkicu badań jest omówienie nawiązań do języka, estetyki i poetyki fotografii dostrzegalnych w twórczości Hanny Krall. Analizy tekstów zawartych w tomie „Fantom bólu” (2017) prowadzą do wniosku, iż fotografia funkcjonuje w nich jako dziennikarskie źródło informacji, środek artystycznego wyrazu, konkretny przedmiot oraz narzędzie uruchamiające pracę pamięci. Dziennikarka chętnie sięga po fotografię zwłaszcza w sytuacji zetknięcia z niewyraźnym, chcąc przybliżyć współczesnemu czytelnikowi temat Zagłady.

Słowa kluczowe: Hanna Krall, Zagłada, fotografia, ekfrazja, reportaż literacki, fototekstualność